gli affreschi romanici di SUMMAGA

Le varie scoperte, che sono andate succedendosi dalla metà del secolo scorso ai nostri giorni nell'ambito della città romana e cristiana di Iulia Concordia e vicinanze, hanno posto e chiarito alcuni problemi, relativi alla continuità culturale e artistica dal periodo tardoantico al paleocristiano e medievale.

La vicenda storica, qui come altrove, ne offre la spiegazione sicura: del fiorente periodo romano e cristiano si conservano o rimangono ancora *in situ* molte e spesso imponenti testimonianze; i periodi longobardo, carolingio e ottoniano vedono qui formarsi e crescere due famose abbazie benedettine, il cui prestigio religioso, politico e sociale si riflette su notevoli manifestazioni artistiche.

Un esempio di quanto s'è affermato si può riconoscere proprio a Concordia, dove la trichora « basilica Apostolorum » del IV sec. con chiari sviluppi nel V e VI e nell'alto Medioevo, ha avuto il suo seguito e la sua conclusione formale nel battistero romanico della fine del sec. XI, che ne richiama parzialmente la struttura essenziale, da un aspetto compositivo e configurativo (1).

E vicino a Concordia, a sei miglia da essa, *Sextus in Silvis,* il complesso abbaziale benedettino di Sesto al Reghena dell'VIII secolo può indicare resti significativi di fasi costruttive o ricostruttive e di sviluppo coerente. La basilica riflette uno schema di architettura romanica, ma con qualche variazione di ritmo, con qualche caratteristica degna di rilievo, come l'ingresso-ambulacro, l'atrio-quadriportico e il suo ampio e quadrato presbiterio, le cui strutture murarie si ergono a guisa di torre richiamando certamente precedenti sistemi costruttivi altomedievali. Per non dire delle sculture decorative dall'VIII al XIV secolo e dei cicli di affreschi dal XII al XVI secolo, che in armonia con le vive strutture architettoniche fanno di Sesto al Reghena uno dei complessi monumentali più completi e importanti dell'Alta Italia.

L'ABBAZIA BENEDETTINA DI SUMMAGA.

Tra Concordia e Sesto al Reghena, sorse e prosperò un'altra abbazia, il « Monasterium Summaquense », l'odierna Summaga, dove appaiono ancora le tracce del lavoro benedettino per trasformare il terreno incolto o devastato, ridurre la selva a coltura ed erigere nuovi nuclei di vita. Il nome latino « summa aqua » potrebbe essere in rapporto con il terreno paludoso, bonificato e reso abitabile dai monaci; ma forse è più probabile che « summa aqua » (da cui poi « monasterium *sumaquense* » dei documenti, con semplificazione della doppia) indichi la parte alta, più vicina alle sorgenti del corso d'acqua, che in questo caso è il Reghena, fiume di risorgiva. In origine la denominazione era comprensiva di una zona più vasta. E' poi da notare che per le determinazioni topogràfiche l'aggettivo « summus » ed il suo contrapposto « imus » si trovano di preferenza nel territorio lombardo orientale e veneto.

Di questa abbazia non si conosce con esattezza la data d'istituzione; al riguardo non s'è raggiunto ancora pieno accordo tra gli storici e i medievalisti. Probabilmente gli inizi di essa sono da porre alla fine del sec. X; mancano però documenti sicuri anche per questo secolo, non così per il successivo; infatti della seconda metà del sec. XI abbiamo notizia di Gaudencio, abate di Summaga (a. 1090), che fa da testimonio alla conferma data dal patriarca di Aquileia Vodalrico alla dotazione dell'Abbazia di Moggio fatta dal conte Cacelino (2).

1. - **PIANTA con il sacello inglobato (Summaga, chiesa romanica).**

Di grande importanza è per noi un avvenimento che si precisa in un documento del 30 marzo 1211 col quale Volderico, vescovo di Concordia, concede a Richerio, abate di Summaga e successori, la pieve di Quinto (Cinto Caomaggiore), perchè i redditi servano alla ricostruzione della chiesa e del chiostro « undique vetustate consumptum », ormai logori dagli anni.

In quell'atto il vescovo Volderico manifesta d'essersi determinato alla accennata donazione non solo per spirito di carità e per meritare presso Dio, ma anche per il motivo che

2. - **FACCIATA neoclassica e campanile (Summaga, chiesa romanica).**

quell'abbazia dai vescovi suoi predecessori aveva avuto origine e sempre era stata considerata come una figlia della chiesa concordiese: « Quum perspicuum sit et inter omnes constet, eandem venerabilem Domum idest Monasterium Sumaquense, a sue fundationis principio beneficio Concordiensis Ecclesie esse creatam et de mensa Dominicali tam in spiritualibus, quam in temporalibus esse refertam, et tamquam unice filie in eodem Episcopatu praelationis prerogativa gaudere » (3).

Queste parole, precisa il Degani, determinano così l'origine dell'abbazia da non permettere alcun dubbio in contrario. Fu dalla fondazione sempre soggetta alla giurisdizione vescovile. A sua volta essa aveva un territorio giurisdizionale molto esteso, comprendente quello che oggi forma le parrocchie di Summaga, Pradipozzo, Lison, S. Nicolò di Portogruaro e di S. Martino di Campagna. Nei placiti civili l'abate interveniva come vassallo della sede concordiese ed aveva la prerogativa di conferire l'investitura canonica ai sacerdoti dei paesi suddetti (4).

LA CHIESA ROMANICA E LE SUE VICENDE.

Il documento sopra riferito è da considerare prezioso sotto molti aspetti poichè fornisce elementi probanti per datare la nuova basilica e gli affreschi absidali, opere che vanno riferite agli inizi del secondo decennio del sec. XIII.

Del complesso « undique vetustate consumptum » è ancora difficile dire cosa sia rimasto; certamente molto è andato distrutto. Il sacello, di cui dovremo occuparci, faceva parte di quel complesso, ma come costruzione annessa posteriormente, forse nel sec. XI.

Esso fu poi inglobato, come abside un po' singolare, nella nuova basilica romanica, la quale è a pianta longitudinale con presbiterio e abside sinistra molto profondi (fig. 1), sull'esempio della chiesa precedente e di quella altomedievale (terzo decennio del sec. IX) dell'abbazia benedettina di S. Ilario presso Venezia (5); le tre navate erano

3. - **INTERNO** (Summaga, chiesa romanica).

divise da due file di colonne e pilastri, alternati originariamente, e con intercolunni alti e stretti, che imprimevano un senso di verticalità a tutto l'edificio. Se ne avverte ancora il ritmo nei due intercolunni superstiti all'inizio delle navate; gli altri intercolunni subirono una radicale trasformazione nel 1740 ad opera dell'abate commendatario cardinale Carlo Rezzonico, poi pontefice col nome di Clemente XIII, come emerge dall'iscrizione che si legge in facciata, anch'essa ridotta a gusto ormai neoclassico: Templum / Carolo Rezzonico / diacono Cardinali / reparatum / anno salutis MDCCXL (6) (fig. 2).

Al restauro della chiesa allora si procedette sopprimendo le colonne e ampliando così il valico degli archi che si sviluppano dai pilastri, toccati solo parzialmente dal nuovo adattamento (fig. 3). Identica sorte, negli stessi anni, o poco dopo, toccò alla basilica di Sesto al Reghena: si dava così maggior visibilità ai nuovi altari.

L'abside mediana e quella della navata sinistra, semicircolari, esternamente protette da una « scarsella » a squadro perfetto, mantengono il carattere pristino con un notevole ciclo di affreschi romanici.

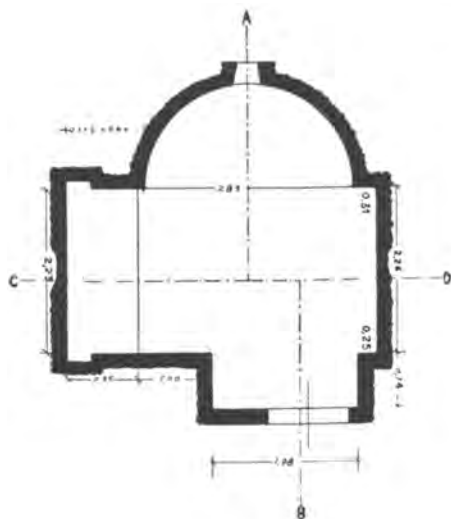
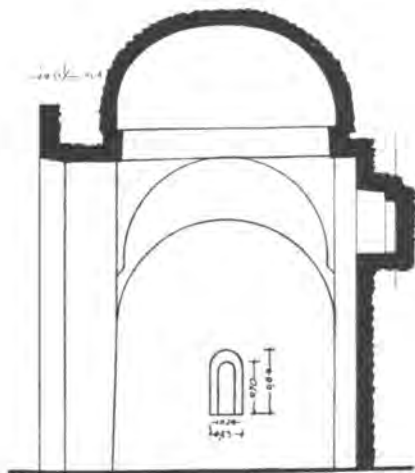
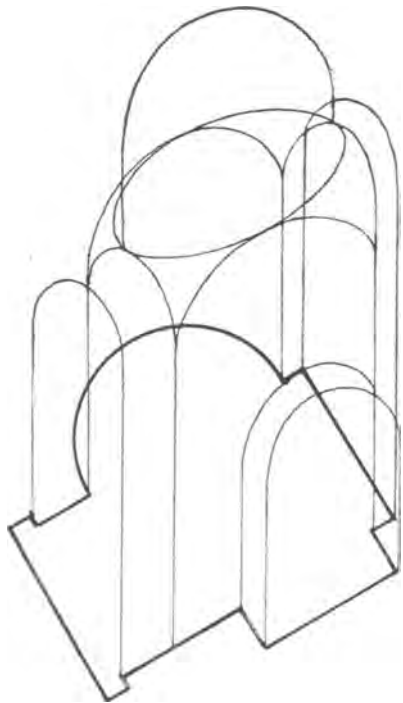
IL SACELLO ALTOMEDIEVALE.

Alla navatella destra della chiesa si adattò il sacello preesistente, i cui muri d'ambito, insieme con la struttura del campanile, hanno determinato una dissimmetria ben visibile nella navata mediana, dissimmetria che s'accrebbe col restauro settecentesco. E' da tener presente che il suo livello antico è circa un metro più basso della chiesa, cui è collegato.

L'organismo del sacello con muri perimetrali a salda struttura ricalca gli schemi tradizionali delle composizioni a pianta centrale; nonostante molte irregolarità, dovute ad alterazioni e adattamenti posteriori, il concetto compositivo è ancora ben leggibile: uno spazio centrale a forma rettangolare (fig. 4). Dai vertici del rettangolo si innalzano quattro arconi di sostegno alla cupola, mentre in un lato si innerva un'abside semicircolare; dal rettangolo centrale per mezzo di raccordi angolari (pennacchi) si passa all'ellisse d'imposta della cupola, la quale viene quindi ad assumere una forma ellissoidale, con quattro volte a vela, a muratura piena con grossi e larghi mattoni inclinati come nelle cupole di S. Marco di Venezia (figg. 5, 6).

Accanto ai muri del sacello si trovò comodo innalzare una breve torre, la cui struttura sembra romanica (della prima metà del sec. XIII) fino al piano che precede la cella campanaria (7).

Probabilmente durante il restauro settecentesco avvenne la rottura della cupola, che nel 1954 a cura della Soprintendenza ai Mo-

4. - PIANTA (Summaga, sacello romanico).

5. - SEZIONE C-D (Summaga, sacello romanico).

6. - **SCHIZZO ASSONOMETRICO** (Summaga, sacello romanico).

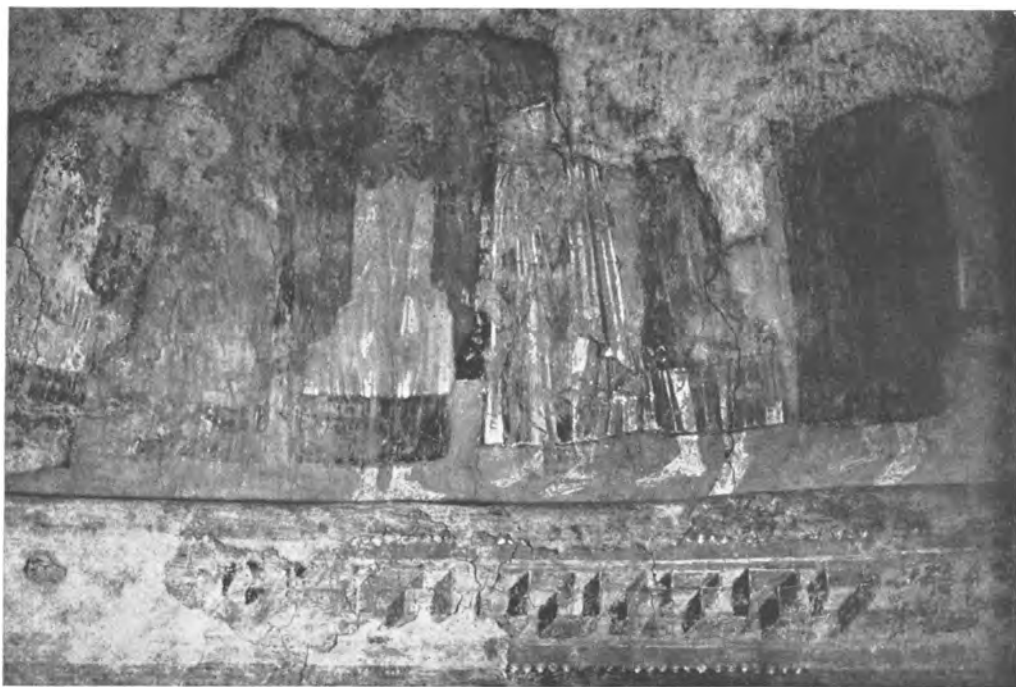
numenti di Venezia è stata riassestata e coperta seguendo le indicazioni ancora ben chiare.

Nel suo complesso il sacello di Summaga richiama lo schema del S. Lino di S. Nazaro Maggiore a Milano, dovuto all'opera dell'arcivescovo Arderico fra il 938 e il 945; come il summaghese anch'esso è una caratteristica composizione di curve ad archi e volte, nella quale i volumi paiono serrarsi nel ristretto formato, quasi tirarsi e schiacciarsi come fossero stati elastici, sì che lo spazio si angustia e tutta l'attenzione si trasferisce nei bordi filanti dove la luce si spartisce (8): continuità di profili esaltata con gusto e con insistenza linearistica.

Come la cappella di S. Lino, collegata alla basilica, originariamente ebbe forse la destinazione di luogo di ritiro per la preghiera e la meditazione, secondo esigenze monastiche; destinazione che in pe-

7. - **INTERNO** (Summaga, sacello romanico).

riodo paleocristiano avevano pure i bracci o aule laterali della « basilica Apostolorum » e S. Nazaro Maggiore di Milano, arricchite all'uopo di emicicli spaziosi e profondi e di absidi rettangolari. In periodo più tardo, benchè manchino notizie al riguardo, il sacello di Summaga potè assumere anche la funzione di battistero.

Ma diversamente dal sacello milanese, quello di Summaga conserva ancora in massima parte i suoi affreschi primitivi che costituiscono un piccolo sistema iconografico-decorativo (9).

8. - DECORAZIONE DELLA CUPOLA (Summaga, sacello romanico).

LA DECORAZIONE DEL SACELLO.

Nelle quattro vele della cupoletta campeggiano i 24 seniori dell'Apocalisse, con tunica verde, calzari bianchi, le mani incrociate sul petto e piedi che pesano sulla terra; esili e alte figure dimezzate dalla rottura della cupola, rese con tonalità rosse e giallo ocra e sottili lumeggiature bianche. Ripartiti in gruppi di sei da fascie, che dividevano la cupola in quattro vele e toccavano probabilmente un clipeo col mistico agnello, tradiscono gesti uniformi e riduzione delle forme a valore decorativo (figg. 7, 8).

Tutt'intorno al coronamento-imposta della cupola un fregio a greca o a losanghe assonometriche con tinte digradanti (rosso, azzurro,

9. - UN EVANGELISTA, su pennacchio della cupola (Summaga, sacello romanico).

giallo, verde) su fondo grigio scuro, si snoda variato e mosso con effetto sicuro, come negli affreschi della prima metà del sec. XI, appartenenti alla collegiata dei SS. Pietro e Orso di Aosta e altrove; il colore varia

10. - LA CROCIFISSIONE E SERAFINI, sulla parete est (Summaga, sacello romanico).

ad ogni cinque greche: il motivo molto antico riappare abbastanza spesso in affreschi altomedievali e romanici, come a Naturno (sec. IX) e Castel Appiano nell'Alto Adige (sec. XII) etc. (10).

Nei pennacchi rimangono tracce di simboli degli evangelisti (fig. 9); entro l'arcatella sopra l'abside campeggia un clipeo con la « manus Dei » (intervento di Dio), che due angeli aerei volano a sorreggere; nell'arcatella est il clipeo s'inserisce sull'arco di una finestrella a sguancio ed armilla tipicamente romanici, e ai lati di essa due sera-

11. - UN SERAFINO, sulla parete est (Summaga, sacello romanico).

che sorreggono e muovono il cielo e le altre stelle (figg. 10, 11).

Nell'arcatella sud ritorna ancora la « manus Dei » entro clipeo con ai lati due offerenti: Abele e Caino oppure Melchisedech (non si riesce a leggere la figura) (fig. 12). La scena della « manus Dei » e dell'angelo si ripete nella parete dell'abside (fig. 13).

L'affresco absidale comprende Cristo in trono adorato dai Serafini; se ne scorgono tenui lacerti alla sinistra di Cristo, mentre alla

fini con sei ali ciascuno, iconograficamente molto simili a quelli che ricorrono nella cupola del battistero di Concordia (11), robusti nell'impostazione frontale dei volti, nella soluzione « architettonica » dell'ampio e statico dispiegarsi delle ali, nel muoversi della lineare struttura corporea. Non poggiano i loro piedi su ruote come a Concordia, ma sopra un carrello: nella concezione medievale essi diventano intelligenze motrici,

12. - ABELE, sulla parete sud (Summaga, sacello romanico).

13. - LA « MANUS DEI » E ANGELO, sulla parete absidale (Summaga, sacello romanico).

sua destra l'apertura d'una finestrella ovale settecentesca (ora chiusa), al posto d'una romanica (ora ripristinata), ha soppresso figure di santi simmetriche al gruppo superstite di S. Pietro e di un'altra figura, probabile ritratto del vescovo concordiese, fondatore del « monasterium summaquense »: è senza aureola e porta pallio e infula (fig. 14). S. Pietro dal profilo nitido e slanciato ha qualità pittoriche notevoli, accentuate da sottili lumeggiature e note prevalenti di bianco (fig. 15). Nella sua immota espressività, nell'atteggiamento fermo, nella resa plastico-lineare, insieme col ritratto del vescovo, ricorda le figure che adornano l'abside della basilica di Aquileia (a. 1031) e di S. Vincenzo a Galliano.

Van notate anche, ai lati di Cristo, le figurazioni del sole e della luna: qui però, come nel gruppo centrale, sono quasi perduti i valori pittorici e restano solo quelli iconografici.

14. - S. PIETRO E VESCOVO, affresco absidale (Summaga, sacello romanico).

15. - S. PIETRO (particolare), sulla parete absidale (Summaga, sacello romanico).

Nell'absidiola affrescata la stilizzazione del paesaggio è ottenuta con una larga fascia color giallo ocra, avvertibile nella linea dei piedi, con una fascia verde nella linea dell'orizzonte e con colori chiari nella linea del cielo.

Anche nell'affresco absidale (prima metà del sec. XI) della basilica di Aquileia, le zone parallele dello sfondo seguono quest'ordine, dall'alto in basso: cielo verde-mare con le nuvole bianche; fascia azzurra dietro le teste dei Santi; zona di terreno rosso mattone; zona di terreno giallo ocra, ove fioriscono i fiori di croco. Uguale schema si ripete nelle figurazioni dei martiri. In siffatto sfondo si nota una tendenza verso forme naturalistiche disposte in modo che le figure di Santi non si librano più su una stesura d'oro, ma poşano saldamente i piedi sul terreno (12).

Nella parete dell'arcata est risalta con evidenza immediata la Crocifissione entro una massiccia inquadratura architettonica, che linee verticali e orizzontali, ivi comprese quelle della croce, e tinte ben graduate e variate caratterizzano con solida chiarezza geometrica (v. fig. 10). La scena o meglio il dramma della Crocifissione si definisce così nel suo ritmo e grado di solennità e di sacralità.

Lo schema compositivo riesce perfettamente equilibrato anche per

16. - LA CROCIFISSIONE ED ELEMENTI DECORATIVI, sulla parete est (Summaga, sacello romanico).

la presenza delle due figure ai lati della Croce, chiuse e ferme nella compostezza e nel dolore (figg. 16, 17).

Espressione cupa di dolore caratterizza il volto di Cristo, le sue parti (osserva il taglio della bocca, la potente costruzione degli occhi, la conformazione del naso), vigorosamente e crudamente segnate, e gli

17. - LA CROCIFISSIONE (particolare), sulla parete est (Summaga sacello romanico).

occhi esaltati nello spasimo dalla compattezza sopracciliare, resi con note grafiche rapide e sicure (fig. 18).

L'astrazione da ogni riferimento alla realtà invade tutto il corpo, così chiuso nell'asprezza del suo contorno, così duro eppure così espressivo nella sua coerenza di linguaggio; l'esilità delle braccia poi accresce, come per contrasto, la robusta costruzione del capo reclinato, quasi che l'artista volesse sublimare l'intensità e la grandezza del dolore.

Il Crocifisso di Summaga, dipinto su parete adattata al sacello nel sec. XIII, assegnerei alla metà di quel secolo, svincolandolo così dal rapporto col rimanente ciclo romanico, unitario nel suo complesso.

Come in esemplari di Giunta Pisano, e poi di Coppo di Marcovaldo e infine di Cimabue, tutto lo spasimo della Passione sopravvive in quel corpo morto: « radicale trasfigurazione fantastica — nata nell'ardente clima della religiosità francescana — del dato obiettivo, con una efficacia drammatica che invano cercheremmo, nonchè a Dafnì o

18. - LA CROCIFISSIONE (particolare), sulla parete est (Summaga, sacello romanico).

19. - GRUPPO DI TESTE, sulla parete sud (Summaga, sacello romanico).

a S. Luca in Focide neanche nelle stesse pitture cappadocesi più popolari e patetiche (13).

L'affresco della parete sud è in gran parte scomparso; n'è rimasto solo un gruppetto serrato di teste di monaci benedettini, fatti con poche linee, buttate giù alla brava con « ductus » rapido, tinte uguali e diverse di colore bianco, rosso, giallo e terra verde nei contorni, rosso vermiglio nelle pomellature o tacche delle guance, come negli affreschi romanici di S. Angelo in Formis e di Castel S. Elia di Nepi dell'XI sec. (14): segni sicuri ed essenziali ad « arabesco » ne incorniciano il volto, che capelli, occhi, naso e bocca rendono espressivo e vivido di movenze e vibrazioni ritmiche (fig. 19).

Di un'iscrizione che correva nella fascia superiore è superstite solo qualche lettera di età romanica.

La parete ovest, demolita nel sec. XIII per adattare il sacello al presbiterio della basilica, recava con tutta probabilità un affresco in rapporto con quello che abbellisce l'intradosso dell'arcone e ch'è riapparso nei lavori di restauro compiuti nel 1954. L'affresco comprende Eva (al sommo dell'intradosso se ne legge la scritta), figura esile e allungata, che si erge tra due palmizi (con quelli sottostanti, allusivi al paradiso terrestre), incorniciata da riquadrature con bande nere e fondo azzurro; accanto doveva trovarsi Adamo di cui si scorge parte d'un piede (fig. 20). Nel fondo prevalgono gialli e verdi, nella figura larghe lumeggiature bianche ad alveoli; attorno all'albero s'attorce, viscido e sinuoso, il serpente

20. - EVA (Summaga, sacello romanico).

21. - **EVA** (particolare) (Summaga, sacello romanico).

e rispunta all'altezza del braccio di Eva, diafana nella sua chiarezza, immota come un orante, con occhi assorti incantati, con membra agili e morbide, dove si fondono, in armonia di ritmo, movenze plastiche-pittoriche e lineari (fig. 21).

Sempre nell'intradosso (fig. 22) e di fronte ad Eva si affaccia Abramo che, mentre si appresta a compiere il sacrificio del figlio sull'altare drappeggiato di losanghe, si volge ad un angelo, la cui testa occhieggia in alto (fig. 23). Lo sfondo

22. - **DECORAZIONE DELL'INTRADOSSO E DELL'INTERNO** (Summaga, sacello romanico).

23. - **ABRAMO (Summaga, sacello romanico).**

con alberelli stilizzati è oltreazzurro; nella figura si avverte predominio di rossi, di azzurri nei contorni, nell'aureola perlata, d'indaco nei contorni della barba. In Abramo, reso con precisione e minuzia di note grafiche e con sicurezza espressiva, si può riconoscere un certo influsso di sapore miniaturistico, dove la linea tranquilla, duttile e ferma, varia e libera di accenti e di cesure segue docilmente l'invenzione figurativa (15) (fig. 24). Con carattere iconografico quasi identico, benchè stilisticamente inferiore, anche nel battistero di Concordia ricorre la figura di Abramo, che deriva dall'esemplare summaghese: è un vecchio nimbato con barba bianca fluente e con la sinistra tiene il figlio volgendo lo sguardo alla «manus Dei», che interviene ad arrestarne il braccio.

24. - **ABRAMO (particolare), (Summaga, sacello romanico).**

SISTEMA ICONOGRAFICO.

Gli affreschi romanici del sacello di Summaga, anche se non sono tutti di uno stesso artista e di una stessa età, costituiscono un semplice e ben articolato sistema iconografico, consueto e normale nei cicli pittorici medievali.

Il tema qui proposto rispecchia il piano della Redenzione, che si apre e si preannuncia con il paradiso terrestre: ed ecco Adamo ed Eva, il peccato, il peso e le conseguenze del castigo (Caino ed Abele). La vicenda continua con la presenza e l'intervento di Dio e la luce del suo insegnamento: angeli, Abramo ed evangelisti. Si compie con la Crocifissione e con il giudizio finale nella visione di Isaia e dell'Apocalisse.

Al sommo della cupola del sacello probabilmente trovava posto l'Agnello dell'Apocalisse, immacolato e glorioso, ch'è il fulcro della vicenda.

E' qui è bene ricordare che le visioni apocalittiche furono accolte presto nel linguaggio figurativo paleocristiano ed ebbero seguito nel Medioevo trovando larga diffusione in Occidente. Il libro infatti che le contiene e cioè l'Apocalisse, presenta il vasto dramma allegorico del regno vittorioso di Dio e trasponendo sul piano eterno il simbolismo e la profezia dell'Antico Patto, diviene la sintesi conclusiva delle idee e speranze del Nuovo ed insieme la profezia nuova del tempo nuovo e ultimo (16).

FORZA D'ESPANSIONE DELLA CULTURA MONASTICA.

Gli affreschi dell'abbazia benedettina di Summaga (cupola, abside, intradosso ovest, parete sud) vanno collocati nel sec. XI e propriamente in quel felice momento di vigorosa fioritura romanica benedettina, che ha lasciato tracce notevoli in molti centri collegati a movimenti monastici. E' ancora viva e operante in questi centri un'eredità carolingia e ottoniana, talora con variazioni e accentuazioni bizantine, da riconoscere di volta in volta.

Nella cultura monastica medievale dura a lungo una certa unità; infatti tutto il monachesimo occidentale dal sec. VIII al sec. XII riflette una profonda omogeneità. Essa appare soprattutto per contrasto con il monachesimo non occidentale e con il monachesimo anteriore al sec. VIII, anche in Occidente; sembra determinata, in maniera predominante, dall'importanza attribuita alla liturgia da una parte e, dall'altra, alla cultura classica. Oltre a questi elementi d'unità che sono inerenti al monachesimo, osserva il Leclercq, alcuni altri sono dovuti a circostanze, talora fortuite, che s'inseriscono sul piano dei « rapporti umani ». Incontri diversi e imprevisti hanno dato occasione a rapporti frequenti tra monasteri molto lontani gli uni dagli altri e talora separati da frontiere politiche: pellegrinaggi, vescovi esiliati che trovano rifugio nelle abbazie, monaci esiliati come Abbon di Fleury. Alcuni

centri sembra abbiano avuto influssi da molto lontano: così Fleury è in rapporto con la Germania e con l'Inghilterra; alcuni manoscritti usciti dallo «scriptorium» di Cantorbéry s'apparentano con libri che furono dipinti in Lotaringia. Bisognerebbe studiare, per un gran numero di casi, queste relazioni da centro a centro. In modo particolare si dovrebbero esaminare i cataloghi di antiche biblioteche o il cammino che hanno percorso manoscritti che ci sono conservati: se i manoscritti monastici viaggiano, vuol dire senza dubbio che viaggiano anche gli stessi monaci (17).

I rapporti reciproci appaiono ancor più nel campo della storia dell'arte — miniatura, architettura, musica —, della letteratura spirituale, della teologia e anche dei costumi. Le differenze e i contrasti non sono separazioni; essi si inseriscono all'interno d'una unità reale, e non escludono affatto la collaborazione. Gli scambi culturali suppongono delle differenze, ma anche dei rapporti: suppongono e mantengono la stima reciproca e i rapporti d'amicizia (18).

INFLUSSI DELLA MINIATURA.

Questi rapporti riguardano anche l'abbazia benedettina di Summaga per quanto attiene alla miniatura, che ha esercitato il suo influsso sugli affreschi, come ha contribuito alla diffusione dell'arte. La scarsità di opere superstiti non sempre consente di fare riferimenti puntuali.

Influssi reciproci, per esempio, tra la miniatura salisburghese e gli affreschi romanici di Summaga e di Concordia sono certamente corsi fin dal sec. XI, quando parallele alle scuole di Montecassino e Farfa rifiorirono scuole paleografiche e miniaturistiche di molte abbazie benedettine (19).

In ambito storico sono ben noti i rapporti di Concordia con Salisburgo e Ratisbona nel sec. XI e XII, da cui è lecito dedurre sicuri, reciproci influssi. E qui è opportuno ricordare che nel 1072 Diotwin, vescovo di Concordia, con Sigeardo, patriarca di Aquileia, assiste alla consacrazione della chiesa di S. Maria e di S. Michele dell'abbazia benedettina di Michaelbeuern, dotata ancora di manoscritti con preziose miniature romaniche, che consentono confronti con gli affreschi romanici di Concordia e Summaga (20).

Ma i rapporti di Salisburgo con Concordia e Portogruaro, per ragioni di commercio, durarono fino al sec. XVIII, come va chiarendo in ottimi saggi storici il dott. Klein, direttore dell'Archivio di Stato di Salisburgo.

E un altro esempio desidero addurre: la cappella di tutti i Santi presso l'antico duomo romanico di Ratisbona (Regensburg), per le sue caratteristiche architettoniche considerato nel passato anche come battistero, richiama direttamente il battistero di Concordia, che il bavarese Regimpoto, vescovo di Concordia, eresse alla fine del sec. XI o nei cinque primi anni del sec. XII, e che il suo conterraneo Hartwig

II (1155-1164), vescovo di Ratisbona, nel suo viaggio in Italia potè ammirare e riprodurre poi a Ratisbona, quasi identico nella struttura compositiva e configurativa e nelle proporzioni (21), con un ciclo di affreschi di alto interesse, che consolidano il rapporto con Concordia.

RAPPORTI E AFFINITA' CON ALTRI AFFRESCHI.

Ma ci sono poi numerosi affreschi romanici coevi, che stabiliscono affinità e dipendenze: riflessi stilistici si avvertono negli affreschi della chiesa di S. Angelo in Formis presso Capua (della seconda metà del sec. XI), che rappresentano un vasto ciclo iconografico di « scuola locale, con caratteri appropriati alle condizioni di coltura e d'arte della Campania, tra l'Occidente e l'Oriente, come altri dipinti della stessa regione » (22), nutriti di un'antica tradizione, dove si fondono elementi paleocristiani, altomedievali e bizantini.

Ma forse un rapporto più convincente propone il ciclo di affreschi che adornano l'intero transetto e l'abside della chiesa di Castel S. Elia presso Nepi: opera dei fratelli romani Giovanni e Stefano col nipote Nicolò, che proseguirono remote tradizioni iconografiche romane — nel Cristo fra santi, nell'abside, lontano riflesso della teofania del mosaico dei S.S. Cosma e Damiano; nelle sante rivolte a portare corone alla Madonna — ma con nuovi sviluppi, rappresentando i vegliardi che elevano i calici, illustrando partitamente in molti riquadri le altre visioni dell'Apocalisse (come a Summaga). Nell'isolamento delle figure, nel ritmo e nel potere fascinatorio dei gesti uniformi e replicati, scrive il Toesca, si attennero ai canoni della primitiva arte medievale; ma a fronte delle stanche tradizioni dei secoli IX e X, riportandoli quasi al valore originario, traendone altro effetto. Al paragone degli affreschi di S. Clemente, in questi la stilizzazione ornamentale è più rigida: nuvole calligrafiche nel cielo della conca absidale; terreno fiorito di croco, come tappeto; sfondi costellati di asterischi bianchi (come nell'abside della basilica di Aquileia e del sacello di Summaga). L'interpretazione lineare è più risentita, nei volti profilati di rosso e coloriti a guazzo roseo e verdino con chiazze rosse sulle guance, nel panneggio avvolgente, lumeggiato duramente di bianco, per la crescente influenza bizantina (23).

Affinità stilistica si può riconoscere negli affreschi (storie di Isacco e Marziale, la Passione, la Vergine col Bambino e Angeli), superstiti nella cripta della chiesa, già romanica, di S. Ansano di Spoleto (24).

Gli affreschi di Summaga e particolarmente quelli dell'absidiola, per alcuni elementi sono affini agli affreschi absidali della basilica di Aquileia (prima metà del sec. XI) e rivelano concordanze nei colori fondamentali, nello sfondo a zone parallele, nel trattamento del panneggio, nella impostazione e struttura di alcune figure allungate, come i martiri (25).

E' da aggiungere infine ch'essi hanno esercitato un sicuro influsso, iconografico e formale, sul ciclo di affreschi romanici del vicino batti-

stero di Concordia, riferibili alla prima metà del sec. XII (26). Si osservi, tra le altre figure, l'Abramo di Summaga, opera di artista colto, e immediato precedente dell'Abramo del battistero di Concordia (fig. 25).

25. - **AFFRESCO ABSIDALE** (metà del sec. XII) (Concordia, battistero romanico).

26. - AFFRESCO DELL'ABSIDE (Summaga, chiesa romanica).

GLI AFFRESCHI ROMANICI NELLA CHIESA ABBAZIALE.

La chiesa romanica dell'abbazia benedettina di Summaga, come s'è chiarito con l'aiuto di un documento, fu rinnovata o meglio ricostruita nel 1211; anche la decorazione dell'abside n'è contemporanea o di poco posteriore. Un'iscrizione dedicatoria dipinta, con lettere dal « ductus » ancora romanico, solo parzialmente leggibile, posta al centro della zona inferiore della decorazione riferisce che la CUBAM e cioè l'abside fu affrescata durante il governo ABATIS, dell'abbate Ri-

cherio che nel 1211 ricostruì la chiesa o dell'abbate Adelmario, come pare possa leggersi nella terza riga (27).

Rimase coperta e nascosta sotto una strato d'intonaco, probabilmente dal 1740, periodo ben noto per le trasformazioni subite, fino al 1925, quando il benemerito parroco don Pietro Marson ebbe la ventura di rivelare la presenza dei preziosi affreschi.

In accordo con la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia, di cui era degnissimo titolare il prof. Gino Fogolari, si procedette al distacco degli intonaci più facilmente friabili, senza raschiare gli antichi affreschi escludendo perciò ogni opera di restauro, di rifacimento anche parziale delle parti ammalorate o mancanti e accettando solo qualche lieve rinsaldo degli intonaci dipinti più cadenti.

L'intento comune mirò anzitutto alla conservazione degli affreschi senza inopportune reintegrazioni per mantenerli nella forma più genuina; si rese così necessario dare una conveniente sistemazione all'abside e al presbiterio, più consona alle vestigia antiche; si apportarono giuste modifiche alle finestre e agli infissi; e inoltre si abbassò l'altar maggiore sopprimendone il baldacchino, le cimase e dorature, che si dimostrarono inconciliabili col severo carattere degli antichi affreschi tornati alla luce (fig. 26).

CICLO IN TRE ZONE DI AFFRESCHI.

Il ciclo di affreschi comprende tre zone: nella prima la Vergine col Bambino entro mandorla tra gli angeli e i simboli degli evangelisti: il santo a destra della Vergine, che tiene in mano un rotolo, è Isaia o altro profeta; a sinistra invece pare sia S. Benedetto, come si può indurre dalla veste da monaco e dallo scapolare (fig. 27).

27. - LA VERGINE E SANTI, CRISTO E GLI APOSTOLI, affresco dell'abside (Summaga, chiesa romanica).

28. - CRISTO E DUE APOSTOLI, affresco absidale (Summaga, chiesa romanica).

Nella seconda zona Cristo tra gli apostoli; qui è notevole il motivo ellenistico delle figure sotto arcate, che rifiorisce nel sec. XII e dove la figura si subordina al motivo strutturale (28): è da osservare ancora che Cristo è in mezzo agli apostoli, fa gruppo con loro e non è collocato in alto entro mandorla: ha il nimbo crucigero, e con la sinistra regge il Vangelo, con la destra fa il gesto allocutorio. Gli apostoli, figure alte e dritte, aderenti al fondo, tutti barbati, tranne Giovanni, in atteggiamento piuttosto uniforme e ritmi più intuibili che visibili, con evidenti pomellature nella guance agli effetti plastici. Nel panneggio è notevole l'incisività della linea, che lascia lieve ma sufficiente margine ai passaggi chiaroscurali; nell'impostazione delle figure e delle parti somatiche risalta un'aspra energia di tratti e profili (fig. 28).

Nella terza zona le vergini sagge e le vergini stolte; le sagge indossano dalmatica e velo e reggono in mano la lampada e un'ampolla di olio; le stolte indossano vesti di lusso (pelliccia d'ermellino) e in atteggiamento di disgusto recano l'ampolla quasi riversa, da cui nulla fluisce. Sulla soglia d'un edificio paradisiaco, sorgente nel mezzo, di

bella architettura con nitido carattere geometrico sta Cristo in atto di benedire e accogliere le vergini sagge che gli s'accostano in processione ieratica mentre volge le spalle alle stolte (figg. 29, 30).

Son degni di rilievo alcuni particolari: le due fascie che corrono sotto la prima e la seconda zona recano tracce d'iscrizione, ch'è troppo arduo ricomporre: pare si tratti di versi leonini, come lasciano supporre alcune finali di parola, ancora leggibili. Anche in queste iscrizioni acclamatorie, come in quella dedicatoria il « ductus » delle lettere riflette impostazione di carattere romanico senza accenni chiari o aperti di gotico.

La decorazione nel suo complesso assume quasi carattere e andamento musivo; la gamma coloristica è misurata e ben distribuita: vi prevalgono rossi, gialli e verdi.

Il cortinaggio sopra la teoria delle vergini costituisce uno stupendo inserto, che acquista freschezza e scioltezza per i colori modulati su tono chiaro. Sulla parete dell'arcone si sviluppa un fregio continuo, con fondo arancione ocra, con girale di fogliame verde e rosso e con lumeggiature bianche.

29. - CRISTO E LE VERGINI SAGGE, affresco absidale (Summaga, chiesa romanica).

30. - UNA VERGINE STOLTA, affresco absidale (Summaga, chiesa romanica).

31. - S. PIETRO (particolare), affresco absidale (Summaga, chiesa romanica).

UNICO CONCETTO.

Le tre zone s'accordano in un unico concetto.

Se la parabola, com'è noto, su detta del Redentore negli anni della sua vita pubblica, rispecchia il regno di Dio; se le vergini sagge simboleggiano le anime custodienti la grazia e vigili nell'amore, mentre le stolte poco si curano della chiamata dello sposo celeste, l'insieme della zona significa la preparazione nelle coscienze del regno messianico (non senza qualche allusione forse alla vita monastica).

Nella seconda zona il regno è già costituito: Cristo domina in mezzo agli apostoli; Pietro tiene le chiavi, e una teoria di archetti, impostati su svelte colonnine, li racchiude e protegge, nella sicurezza degli atrii celesti (figg. 31, 32).

32. - S. GIOVANNI (senza barba) E ALTRI DUE APOSTOLI, affresco absidale (Summaga, chiesa romanica).

Nella terza zona, in alto, costituita dal semicatino dell'abside, per entro una mandorla iridescente, troneggia la Vergine con il divin Pargolo sulle ginocchia, circondata dai simboli dei quattro evangelisti, dagli angeli e da due santi, insieme beati nella gloria della Chiesa trionfante, la quale qui, s'incentra nell'apoteosi di Maria Assunta in cielo, cui il tempio è dedicato (29).

IL TEMA DELLE VERGINI SAGGIE E VERGINI STOLTE.

Lo sviluppo iconografico del tema delle vergini sagge e stolte, dal linguaggio figurativo paleocristiano al romanico, presenta notevole interesse e merita un cenno in rapporto anche agli affreschi di Summaga, come mi ha fatto notare il Grabar durante i recenti lavori di recupero e di restauro del sacello.

La scena delle vergini, egli scrive, ricorre in una famosa miniatura del Rossanensis del VI sec. (30) e in un tessuto copto istoriato del V sec. nel Royal Scottish Museum. I due esempi offrono versioni molto differenti: rappresentazione « realistica » sulla miniatura dove le vergini sagge s'avanzano in mezzo al giardino paradisiaco, mentre Cristo è accanto ad esse, ma di spalla per volgersi — attraverso la porta chiusa del paradiso — alle vergini stolte rimaste fuori.

Sul tessuto (31) lo stesso soggetto è rappresentato in modo astratto e con disposizione monumentale: il paradiso è nel mezzo ed è un edificio dove, dietro le cortine appartate, si eleva solo il trono di Dio (Iddio è sostituito da una corona). Simmetricamente due vergini s'accostano dai due lati; a destra dello spettatore, le vergini stolte si distinguono per le torcie riverse, mentre le sagge, a sinistra stanno ben ritte.

La disposizione simmetrica e monumentale di questa rappresentazione fa pensare ad una pittura e particolarmente ad una decorazione absidale, come se n'ebbe poi effettivamente, nel sec. IX a Gorze presso Metz (32), nel sec. XII a Pedret in Catalogna (33), a Summaga e altrove nel sec. XIII.

L'iconografia paleocristiana della parabola non badava in modo particolare al numero esatto delle vergini sagge e delle vergini stolte. Ma il soggetto stesso, perchè simbolo escatologico, ha avuto un successo considerevole che spiega la varietà delle versioni iconografiche. La versione del *Rossanensis* trasferisce la storia nell'era futura e la dispone alle porte del paradiso, dov'è Cristo; la miniatura ha un andamento monumentale e una disposizione molto simmetrica, che sarebbe soprattutto a posto sul muro d'una chiesa. L'affresco absidale di Pedret in Catalogna (oggi nel Museo di Barcellona) presenta una disposizione molto simile, con qualche modifica (vergini stolte a destra).

La processione delle Vergini a Doura Europos, benchè unilaterale, ha un'impronta molto più monumentale ancora e fa pensare alle lunghe processioni di santi e sante, sui muri di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, o ancora agli apostoli dell'Eucaristia, nelle absidi bizantine

del Medioevo (qui una miniatura del Rossanensis riflette questa disposizione di absidi). Ma il tessuto copto di Edimburgo presenta la versione più suggestiva quanto ai modelli possibili di pitture di chiese, ch'essa potrebbe riflettere; poichè la sedia con il velo che la ricopre e la corona che la sormonta (la corona racchiudeva probabilmente una croce, non distinguibile al presente) fa pensare ad un trono di Dio e a un altare e le cortine che l'inquadrano, manifestano il carattere sacro di questo soggetto, presente come una teofania. La rappresentazione d'un trono di questo genere, con le cortine, è al suo posto normale sul muro o nella volta d'un'abside di chiesa, e allora le due processioni di vergini simmetriche, si dispongono naturalmente sulle parti laterali della stessa abside. L'ipotesi è tanto più plausibile dal momento che nel sec. IX e XII, XIII, questo soggetto si dispiega e distende sul muro incurvato di un'abside, a Gorze presso Metz e poi a Pedret e a Summaga (34).

RAFFRONTI E DIPENDENZE.

Si ripete anche nella cappella di Castel Appiano (in provincia di Bolzano), i cui affreschi si possono ritenere coevi a quelli di Summaga; vi si riconoscono affinità iconografiche e stilistiche. Anche nell'abside centrale della Cappella troneggia la Vergine; un fregio racchiude la scena e la divide dal semicilindro, dove sono rappresentate le vergini sagge e le vergini stolte. Molto bene è resa la differenza che distingue le due teorie: le sagge sono vestite modestamente, ricoperte da un manto che le avvolge sin intorno al capo, reggono nelle mani ammantate il calice devoto; le stolte invece portano vesti lussuose, con grandi mantelli dietro la schiena e ricadenti lungo il corpo, che nettamente si modella nelle vesti attillate. I capelli scendono in due lunghe trecce l'una sul petto e l'altra dietro la spalla. E' questo un brano di pittura profana, portata in un edificio sacro: le donne vestono e si comportano come le castellane « folli » ai tempi del pittore che qui le riprodusse, non senza un po' di malizia caricaturale (35).

Negli affreschi di Castel Appiano e anche in quelli di Summaga, « l'interesse principale gravita sull'effetto coloristico, sulla preziosità decorativa delle pitture. L'ornamento sovrabbonda ed in sè assorbe le figurazioni sacre, per ricrearle in nuove forme, macerarle in uno stile spietatamente decorativo... non v'è cosa che non sia racchiusa in una sua forma ben delineata e chiarita, serrata in un contorno ornamentale.

Lo sfondamento prospettico non esiste perchè sarebbe contrario ai fini decorativi: architettura e figure sono portate in avanti e i loro reciproci rapporti si svolgono esclusivamente in piano, mai in profondità... Come manca ogni volontà di figurazione prospettica, così è limitata la tendenza plastica. Le figure sono bensì marcate nei volumi mediante ombreggiature che danno risalto alle forme; ma codesta plasticità piuttosto d'esser sentita nella sua realtà tattile, risulta quale ac-

corgimento decorativo ed in realtà è frutto pur essa (come l'illusione della prospettiva) dell'arte tardoantica in una nuova interpretazione oltre gli schemi bizantini » (36).

Un altro affresco romanico del Trentino riflette lo schema strutturale della seconda zona di affreschi summaghesi; esso adorna la sacrestia della chiesa parrocchiale di San Zeno in Val di Non e rappresenta apostoli isolati mediante colonnina tortile col capitello formato da due foglie d'acanto: si ripetono in un atteggiamento stereotipo, con la destra sollevata al petto; sono tutti barbati, tranne Giovanni, come a Summaga, e presentano una sorprendente affinità stilistica con gli affreschi di Summaga, rispetto ai quali appaiono più tardi e provinciali (sono da assegnare alla metà avanzata del Duecento) (37).

Altri utili raffronti in ambito iconografico e stilistico si potrebbero fare con affreschi della corrente romana e toscana del Duecento, come il ciclo nell'abside di S. Silvestro di Tivoli (fine del sec. XII), l'Ascensione di Enrico di Tedice nella chiesa di S. Michele a Pisa (38).

GLI AFFRESCHI DI SUMMAGA E DI CONCORDIA E IL '200 VENEZIANO.

Più costanti e sicuri sono da ritenere i rapporti con i monumenti più vicini, come il battistero di Concordia, il sacello romanico di Summaga e la cripta della basilica di Aquileia: la serie stupenda di affreschi aquileiesi (della fine del sec. XII o del principio del XIII), che riflette e fonde elementi bizantini e romanici con accentuazioni « benedettine », costituisce la chiave di volta per la comprensione di tanta parte della pittura coeva anche d'oltralpe (39).

Pittura e cultura pittorica coeva, particolarmente del Veneto, che va meglio e progressivamente definendosi alla luce di nuove scoperte. Tra queste un posto preminente occupano gli affreschi romanici di Summaga e di Concordia, che propongono allo studioso nuovi suggestivi problemi e forniscono altri elementi e altre prove per chiarire il punto d'origine del Duecento veneziano (40).

PAOLO LINO ZOVATTO

NOTE

(1) P. L. ZOVATTO, *Antichi monumenti cristiani di I. Concordia Sagittaria*, Roma, 1950, p. 55 sgg.

(2) JAKSCH, *Monumenta Historica Ducatus Charintiae*, III, n. 495.

(3) UGHELLI, *Italia Sacra*, V, p. 335; BIANCHI, *Documenta Historiae Forojul. saec. XIII*, n. 31.

(4) E. DEGANI, *La Diocesi di Concordia*, Udine, 1924, p. 74 sg.

(5) R. CATTANEO, *L'architettura in Italia dal sec. VI al mille circa*, Venezia, 1888, pp. 235-236; P. L. ZOVATTO, *Tappeti musivi del secolo IX a Venezia*, in *Atti del XVIII Congresso di Storia dell'Arte*, Venezia, 1956, p. 136 sgg.

(6) Carlo Rezzonico, abate commendatario di Summaga, cardinale e poi papa col nome di Clemente XIII, era nato a Venezia il 7 marzo 1693 da famiglia oriunda di Como, da poco inserita nel Libro d'Oro (1684). Di lui rimangono due ritratti nella sacrestia di Summaga e lo stemma patrizio inserito in un fianco del tabernacolo (croce d'argento in campo rosso, torri d'oro in campo azzurro, aquila bicipite in campo d'argento, coronato all'antica) (fig. 33).

(7) La cella campanaria e parte del piano immediatamente inferiore sono da ritenere opera recente riferibile al restauro settecentesco, come si può dedurre dal collegamento e dalla struttura muraria, ch'è diversa. Va poi aggiunto che a questa altezza il muro si assottiglia e così appare anche all'esterno nonostante la mascheratura dell'intonaco e la tinta rossastra. Tutto fa ritenere, e lo confermano i rilievi tecnici, che la torre originariamente e cioè nel sec. XIII fosse più bassa e che vi si aggiungesse un piano nel 1740.

La struttura romanica del sacello è pressochè ripetuta nella struttura della torre; vi concorda anche lo schema delle finestre-feritoie nella disposizione dei mattoni e negli sguanci; sono ancora visibili tracce delle primitive finestrelle che sono state occluse o modificate per dare nuova sistemazione ai piani.

(8) G. GALASSI, *Oriente o Roma*, Roma, 1953, p. 433; E. VILLA, *Basilica Apostolorum: S. Nazaro in Brolo*, in *Ambrosius*, dicembre-settembre, 1949. Anche la chiesa altomedievale di Naturno, che conserva i preziosi affreschi del IX sec., è una piccola costruzione a navata unica, con torre romanica nella cui parte inferiore è ricavata l'abside semicircolare, come a Summaga, cfr. A. MORASSI, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina*, Roma, 1934, p. 4.

(9) Debbo rivolgere un vivo ringraziamento all'arch. prof. Fausto Franco, allora (1953-54) Soprintendente ai Monumenti di Venezia, che subito ha accolto la mia proposta di restaurare gli affreschi e il battistero romanico di Concordia e di avviare assaggi nei muri del sacello di Summaga. I risultati conseguiti si possono considerare ottimi sotto ogni aspetto per le scoperte avvenute di nuovi affreschi romanici, e per il lavoro di restauro eseguito con fine gusto e alta competenza dai professori Mario e Memi Botter, e per la parte tecnica dal geom. Fonzari della Soprintendenza ai Monumenti di Venezia.

(10) P. TOESCA, *Aosta*, Roma, 1911, p. 88, N. GABRIELLI, *Repertorio delle cose d'arte del Piemonte: le pitture romaniche*, Torino, 1944, pp. 4-8; A. MORASSI, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina*, Roma, 1934, pp. 6, 85 sgg.

(11) P. L. ZOVATTO, *Il battistero di Concordia*, Venezia 1948, p. 47, fig. 10. Per affinità con affreschi di cultura francese (Auxerre, Saint-Savin, Berzè-la-Ville etc.) cfr. H. FOCILLON, *Peintures romanes des églises de France*, Paris, 1938; P. H. MICHEL, *Fresques romanes des églises de France*, Paris, 1942.

(12) Cfr. A. MORASSI, in *La Basilica di Aquileia*, Bologna, 1933, p. 308. Sulla genesi e l'evoluzione di codesti sfondi a zone parallele l'a. rimanda a I. GARBER, *Die romanischen Wandgemälde Tirols*, Vienna, 1928.

(13) L. COLETTI, *I Primitivi*, Novara, 1941, p. XXIII; cfr. anche il Crocifisso del Sacramentario di Saint-Arnand (della seconda metà del sec. XII), a Valenciennes, ms. 108, f. 58, A. BOECHLER, *Abenländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, Berlino, 1930, p. 95. Elementi di confronto fornisce anche l'affresco della Crocifissione (prima metà del sec. XIII), proveniente dall'Istituto Don Bosco ed ora conservato nella sala XXV del Museo di Castelvecchio di Verona (cfr. A. AVENA, *Il Museo di Castelvecchio*, Roma, 1954, p. 21). Da un aspetto stilistico però l'affresco veronese, un po' deperito nei colori, è inferiore al summaghese.

(14) L. COLETTI, *op. cit.*, p. VI sgg. Benchè il rapporto non sia proprio puntuale, è da ricordare un gruppo di teste di monaci a San Saba a Roma del sec. X: a tinte uguali e marcato segno marginale, monaci severi e barbuti, che sem-

brano preannunciare di lontano le movenze vivaci e rusticane di Margaritone di Arezzo, G. GALASSI, *Oriente o Roma* cit., p. 235.

(15) L. COLETTI, *op. cit.* p. IX.

(16) Cfr. O. KUSS, *Die Theologie des N. T.*, Ratisbona, 1937, pp. 361-381; F. VAN DER MEER, *Maiestas Domini*, Roma, 1938.

(17) Cfr. HUYGHEBAERT, *Moines grecs et italiens en Lotharingie du VIII au XII siècle*, in *Miscellanea Tornacensis. Annales du congrès archéologique de Tournai*, 1949, pp. 95-111.

(18) J. LECLERCQ, *Y a-t-il une culture monastique?* in *Monachesimo nell'alto Medioevo e la formazione della civiltà occidentale*, IV, Spoleto, 1957, p. 351 sgg.

(19) P. TOESCA, *Miniature romane dei secoli XI e XII*, in *Rivista di Archeologia e storia dell'arte*, I, Roma, 1929, pp. 69-96; G. CENCETTI, *Scriptoria e scritture nel Monachesimo benedettino*, in *Monachesimo nell'alto Medioevo* cit., p. 187 sgg.

(20) HANS TIETZE, *Die illuminierte Handschriften in Salzburg*, Lipsia, 1905, p. 90 sgg., figg. 38, 39; G. SWARZENSKI, *Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blutezeit des romanischen Stils*, Lipsia, 1913, p. 83 sgg.; HAUTHALER, *Salzburger Urkunderbuch*, I, pp. 771-774. L'ARSLAN (*La pittura e la scultura veronese*, Milano, 1943, p. 117) seguendo lo SWARZENSKI (*op. cit.*, p. 80 sgg.) forse accentua troppo l'influsso di Ratisbona e di Salisburgo sugli affreschi romanici di Concordia, di Aquileia (cripta della basilica), di Muggia, Verona, della Lombardia, dell'Emilia etc., mentre gli influssi sono da ritenere reciproci, e in qualche caso, com'è il nostro di Concordia e di Summaga, forse il rapporto è da invertire.

(21) F. MADER, *Die Kunstdenkmäler der Oberpfalz*, XXII, Monaco, 1933, p. 216 sgg.

(22) P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, Torino, 1927, p. 936.

(23) P. TOESCA, *op. cit.*, p. 925. Gli affreschi di Castel S. Elia presso Nepi recano una firma: « Johannes Stephanus fratres pictores et Nicolaus nepos vero Johannis »: una di quelle famiglie di artisti, osserva il COLETTI (*I Primitivi* cit., p. XIV), che troviamo in altri rami dell'arte romana (i Cosmati, i Vassalletto) e alla quale appartengono anche le « Storie dei S.S. Pietro Paolo » nella crociera di S. Pietro di Tuscania, distinte da quelle di S. Giovanni e dalla « Ascensione » nell'abside della stessa chiesa, di un gusto popolareggiante più affine a S. Angelo in Formis, quest'ultime a lor volta trovano un più tardo imitatore nell'« Ascensione » di Farfa. Secondo lo stesso autore, il gruppo di Nepi e di Tuscania indica un momento, o un gusto personale, lievemente anteriore a quello di S. Clemente e che può trovare a sua volta antecedenti in opere più antiche come i guasti, piuttosto grossolani affreschi nella chiesa campestre di S. Ubaldo alla Caffarella.

(24) In questi affreschi spoletini, « il carattere delle figure, i colori elementari, il pesante disegno a tratto nero, le ombreggiature a linee o a larghe zone scure, indicano una versione alquanto rozza, ma non priva d'interesse per vivacità narrativa, della pittura romana dell'XI secolo: appaiono come il provinciale riflesso dei più potenti affreschi della chiesa inferiore di S. Crisogono o di quelli del Convento di Santa Pudenziana, assegnati alla seconda metà dell'XI sec.; il grosso segno di contorno, il panneggio a largo partito di pieghe, la tipologia, le forme costruite con saldezza, il sommario effetto plastico reso con semplici mezzi, sono elementi figurativi comuni, che negli affreschi di S. Ansano vengono risolti in maniera grossolana dal più appesantito segno che delimita i tratti del viso e le vesti.

Modi analoghi si presentano, nell'ambito della regione umbra, nei simboli dei quattro Evangelisti in due pennacchi della cripta del Duomo di Assisi, attribuiti al sec. XI », W. GAETA, *La pittura a Spoleto nell'età romanica*, in *Spoletium*, I, 1954, p. 13. Il TOESCA (*op. cit.*, p. 930) assegna gli affreschi di S. Ansano di Spoleto al XI sec., mentre invece il VAN MARLE (*The development of Italian schools of painting*, I, 1923, p. 198) al XII secolo.

(25) Il TOESCA (*Gli affreschi del Duomo di Aquileia, Dedalo,* VI, 1925, p. 32 sgg.) avvicina gli affreschi aquileiesi a quelli di S. Vincenzo di Galliano presso Cantù (a. 1007), nei quali però è più forte il senso plastico e il carattere massiccio delle figure. Per il MORASSI (in *La Basilica di Aquileia,* Bologna, 1933, p. 309) l'abside aquileiese è occidentale in ogni sua espressione. La composizione delle figure deriva dai grandi esempi di Roma, come di Santa Prassede o dei Santi Cosma e Damiano, per dir dei più importanti: romano è ancora l'« habitus » delle figure; romani il fregio coi busti e i pavoni, e quello a fogliame. Altri elementi invece ci richiamano invece, ad alcune peculiarità nordiche: gli affreschi aquileiesi risentono ancora, nella trattazione lineare, di una tarda derivazione carolingia, o meglio ottoniana. Non c'è, come in San Clemente a Roma, per esempio, la risultanza plastica derivata dalla potenzialità chiaroscurale, ma la forma è piuttosto subordinata al giuoco lineare, come si osserva spesso nelle miniature ottoniane d'Oltralpe. La quale affinità appare ancor più evidente, quando si considerino dal lato stilistico le pitture di Reichenau o di Goldbach.

(26) Cfr. P. L. ZOVATTO, *Il battistero di Concordia,* 1948, p. 44 sgg. Degli affreschi romanici di Concordia e del loro rapporto con quelli di Summaga ci occuperemo specificamente in un prossimo saggio.

(27) Per le notizie relative all'abbate Adelmario cfr. E. DEGANI, *op. cit.,* p. 633.

(28) In questo motivo il FOCILLON (*L'art des sculpteurs romans,* Paris, 1931, p. 72) ha preferito scorgere il punto in cui fra inquadramento architettonico e tema sculturale si invertono le parti e, subordinandosi ormai la figura al motivo strutturale, si annuncia « un'arte fondata sul conformismo architettonico » cfr. R. SALVINI, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica,* Milano, 1956, p. 7.

(29) Cfr. nota esistente nell'Archivio parr. di Summaga, Rep. *Memorie e Documenti,* 1928; U. NEBBIA, in *Bollettino d'Arte del Ministero della P. I.,* VIII, 1928, p. 241 sgg.

(30) A. MUNOZ, *Il Codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense,* Roma, 1907, tav. IV; PEIRCE-TYLER, *L'art byzantin,* II, Paris, 1934, tav. 141; A. GRABAR, *La peinture byzantine,* Ginevra, 1954, p. 163.

(32) I. VON SCHLOSSER, *Schriftquellen Karol. Kunst,* n. 900.

(31) Cfr. *The Burlington Magazine,* XXVII, pp. 104, 168.

(33) *Ars Hispaniae,* VI, 1950, fig. 34.

(34) A. GRABAR, *La fresque de saintes femmes au tombau à Doura,* in *Cahiers Archéologiques,* VIII, 1956, pp. 12 sgg.

(35) A. MORASSI, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina,* cit., p. 77. Anche nell'abside mediana di S. Margherita a Lana presso Merano ricorre un affresco con il corteo delle vergini sagge e stolte della prima metà del sec. XIII, interessante per i costumi, ma di fattura assai grossolana.

(36) A. MORASSI, *op. cit.* p. 91 sgg.

(37) A. MORASSI, *op. cit.,* p. 118.

(38) E. W. ANTHONY, *Romanesque Frescoes,* Princeton, New Yersey, 1951, p. 71 sgg., figg. 68, 69; L. COLETTI, *I Primitivi* cit., fig. 38, C. L. RAGGHIANTI, *La pittura del Dugento a Firenze,* Firenze, 1956, p. 8 sgg. Sono da ricordare anche affreschi di Verona, come quelli di S. Zeno a Castelletto di Brenzone degli inizi del sec. XIII, di Sommacampagna (« giudizio universale » nella parete interna della facciata del S. Andrea, l'Annunciazione nella chiesa inferiore di S. Fermo Maggiore (metà del sec. XII) etc., cfr. E. ARSLAN, *op. cit.,* pp. 161, 171. E opportunamente il citato autore (p. 167) richiama una « Bibbia » della Biblioteca Vaticana (A. IV, 74) già segnalata come opera veronese, non mai però attentamente considerata, la quale rivela nelle miniature dovute al maestro dominante una contiguità palese con le sculture del Fonte veronese di San Giovanni, coi mosaici marciani intorno al 1200.

Per Summaga vale il rapporto delle vergini con le miniature dell'Annunciazione e della Visitazione, e del Cristo e degli apostoli con la miniatura di Cristo in maestà della stessa « Bibbia ».

Per rapporti stilistici e iconografici con gli apostoli di Summaga vanno ricordati infine i mosaici di S. Giusto di Trieste e particolarmente gli apostoli nella zona inferiore dell'abside, come gli apostoli del mosaico di Torcello, riferibili alla fine del sec. XII o meglio agli inizi del XIII, cfr. SERGIO BETTINI, *La pittura bizantina: i mosaici*, II, Firenze, 1939, p. 42; O. DEMUS, *Die Mosaiken von S. Marco in Venedig*, Baden bei Wien, 1935, p. 83; Id., *The mosaics of norman Sicily*, London, 1950.

(39) P. TOESCA, *Gli affreschi del Duomo di Aquileia* cit., A. MORASSI, in *La Basilica di Aquileia*, Bologna, 1933, p. 327; S. BETTINI, *Mosaici antichi di S. Marco*, Bergamo, 1944, p. 12.

(40) Mi sembra chiaro, afferma il BETTINI (*Il « Giudizio » di Torcello (restituzione del testo)*, in *Critica d'Arte*, 1954, p. 517) che il punto d'origine del Duecento veneziano è qui [nel ciclo di affreschi di Summaga e in quello di Concordia]; in questo « vernacolo » dove già su un fondo tradizionale (vogliamo chiamarlo, risalendo agli affreschi della cripta di Aquileia, « benedettino »?) si innestano motivi di ribadito linearismo nordico.

33. - STEMMA del cardinale Rezzonico, poi Papa Clemente XIII, abbate commendatario di Summaga, sul fianco del tabernacolo (Summaga, chiesa romanica).

REFERENZE FOTOGRAFICHE: Foto: 2 e 3 dell'A.; 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 29, 30 e 33 D. Antonini di Pordenone; 25 G. Fini di Treviso; 26, 27, 28, 31 e 32 Soprintendenza ai Monumenti di Venezia. I disegni 1, 4, 5 e 6 sono stati eseguiti da R. De Götzen, arch. R. Deotto e G. Impallomeni.